Carolin Widmann Chamber Orchestra of Europe

Felix Mendelssohn Bartholdy Robert Schumann

ECM NEW SERIES

Carolin Widmann violin, direction
Chamber Orchestra of Europe

Felix Mendelssohn Bartholdy
Concerto for violin and orchestra op. 64

Robert Schumann
Violin Concerto WoO 23

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847)
Concerto for violin and orchestra op. 64 (1844)

1	Allegro molto appassionato	12 : 45
2	Andante – Allegretto non troppo	8 : 16
3	Allegro molto vivace	6 : 09

Robert Schumann (1810–1856)
Violin Concerto WoO 23 (1853)

4	In kräftigem, nicht zu schnellem Tempo	15 : 37
5	Langsam	6 : 08
6	Lebhaft, doch nicht schnell	10 : 31

Geliebt und gefeiert – verborgen und missverstanden: die Violinkonzerte von Felix Mendelssohn Bartholdy und Robert Schumann

Von Jürg Stenzl

Es ist ein eigenartiger Zufall, dass sowohl Felix Mendelssohn Bartholdywie Robert Schumann mit ihren Violinkonzerten 1844 und 1853 ihre letzten rein instrumentalen Orchesterwerke komponiert haben. Das e-Moll-Konzert op. 64 von Mendelssohn wurde mit dem Konzertmeister des Leipziger Gewandhausorchesters, Ferdinand David, am 13. März 1845, dirigiert von Niels Wilhelm Gade, höchst erfolgreich uraufgeführt. Schumanns d-Moll-Konzert dagegen erklang erst am 26. November 1937 mit Georg Kulenkampff und den Berliner Philharmonikern unter der Leitung von Karl Böhm. Diese Uraufführung erfolgte zudem in einer eingreifend bearbeiteten Fassung und im Rahmen einer monströsen Propaganda-Veranstaltung der Nationalsozialisten mit der Absicht, das berühmte Konzert des „Juden Mendelssohn" zu ersetzen… Die Rezeptionsgeschichte dieser beiden Werke hätte unterschiedlicher nicht ausfallen können: Mendelssohns Konzert ist beim Publikum wie bei den bedeutendsten Violinisten seit der Erstaufführung und bis heute eines der beliebtesten Violinkonzerte, vergleichbar nur mit den Violinkonzerten seit Ludwig van Beethovens op. 61 – denen von Max Bruch, Johannes Brahms, Pjotr I. Tschaikowsky und Antonin Dvořák.

Robert Schumanns Konzert hingegen blieb bis 1937 nicht nur unveröffentlicht, sondern galt während eines Jahrhunderts, zusammen mit seinen weiteren späten Werken, als missglückt, technisch übertrieben anspruchsvoll und durch des Komponisten psychische Erkrankung gekennzeichnet. Seine Eigenständigkeit hatte Yehudi Menhuin, der es bereits im Dezember 1937 in den USA in der unveränderten Originalgestalt mit Klavierbegleitung aufführte, nachdrücklich betont: „Dieses Konzert ist das fehlende historische Glied der Violinliteratur, die Brücke zwischen den Konzerten von Beethoven und Brahms, auch wenn es Brahms näher steht." Erst in den letzten drei Jahrzehnten haben es Musikforscher wie (bereits 1957) Harold Truscott und dann vor allem Reinhard Kapp und Michael Struck sowie einige bedeutende Solisten verstanden, dieses Meisterwerk darzustellen und überzeugend und erfolgreich aufzuführen. Heute ist Schumanns Werk zwar bekannter als die Violinkonzerte seines Zeitgenossen Louis Spohr, nicht zu reden von den Konzerten des ein halbes Jahrhundert jüngeren Ferrucio Busoni (1896/97) und dem monumentalen von Max Reger (1907/08). Doch immer noch wird Schumanns Violinkonzert längst nicht so häufig wie das von Jean Sibelius (op. 47, 1903) gespielt.

Als Mendelssohn sich ab 1838 Gedanken über ein Violinkonzert für Ferdinand David machte, fand er sich schwierigen Alternativen gegenüber: Auf der einen Seite das vom Solisten beherrschte „Virtuosenkonzert" in der Nachfolge von Papaginis fünf Konzerten, wo das Orchester neben dem Anfangs-Tutti und knappen Ritornellen keine wesentliche Rolle spielte, auf der anderen die „sinfonischen Konzerte" in der Beethoven-Nachfolge: das Schaffen einer individuellen Form eines Solokonzertes und dessen Dramaturgie zwischen dem Soloinstrument und einem Orchester, das nun sinfonische und nicht nur bloße Begleitungsfunktionen übernahm. Dies blieb, über das 19. Jahrhundert hinaus, auch dann eine virulente Herausforderung, als das typische „Virtuosenkonzert" bedeutungslos geworden war, auch für die Konzerte von Béla Bartók und Alban Berg.

Ungewöhnlich in Mendelssohns Violinkonzert ist bereits dessen Beginn: Keine Orchestereinleitung, das Konzert beginnt mit einem e-Moll-Akkord, über dem der Solist ab Takt 2 das 24 Takte umfassende Hauptthema intoniert, welches das Orchester übernimmt, bis die Solovioline ein lyrisches zweites Thema einführt. Dessen Weiterführung begleitet das Orchester auffallend schlicht. Formal ist dieser Eröffnungssatz sonatenförmig, doch ungewöhnlich ist auch, dass die Kadenz des Solisten nicht kurz vor dem Satzende, sondern bereits zwischen der Durchführung und der Reprise erklingt und zudem von Mendelssohn auskomponiert wurde, also nicht mehr vom Solisten frei gewählt werden kann. Im Autograph umfasste sie nur 18 Takte; die bekannte Fassung entstand 1845 für die Uraufführung, wohl mit Hilfe von Ferdinand David. Eigentlich umfasst diese Kadenz 57 Takte, doch zu den letzten 16 Takten spielt das Orchester den Reprisenbeginn mit dem Hauptthema. Nach dem Ende der Kadenz folgt gleich die Reprise des zweiten Themas. Doch nicht genug der

Überraschungen: Der erste Satz schließt, immer schneller werdend, doch der Ton H des Schlussakkords wird vom Fagott gehalten, bis die Flöte das Thema des folgenden *Andante*-Satzes anschließt. Mendelssohn verstand sein dreisätziges Werk als eine Einheit, die nicht, wie damals üblich, nach jedem Satz durch Publikumsapplaus unterbrochen werden sollte. Deshalb fügte er auch an den zweiten Satz, pausenlos, ein zum furiosen *Allegro molto vivace* überleitendes, zurückhaltend kurzes *Allegretto non troppo* ein, das *espressivo* verträumt in der Solostimme an den Mittelsatz zurückzudenken scheint. *Scherzando* lautet die erste Vortragsbezeichnung des Solos, aus dem sich das verspielte Hautthema eines durchaus virtuosen Finales ergibt.

Die erste Anregung, nach dem Konzert für Violoncello (op. 129, 1850) auch ein Violinkonzert zu komponieren, erhielt Schumann von seinem Freund Ferdinand David, Lehrer des jungen Geigers Joseph Joachim, der mit seinen Wiedergaben des lange Zeit kaum gespielten Beethoven-Konzerts außerordentliche Erfolge feierte. Am 2. Juni 1853 schrieb Joachim an Schumann (und sandte ihm gleichzeitig die Partitur von Beethovens Konzert): „Möchte doch Beethoven's Beispiel Sie anregen, den armen Violinspielern, denen es, ausser der Kammermusik, so sehr an Erhebendem für ihr Instrument fehlt, aus Ihrem tiefen Schacht ein Werk an's Licht ziehen, wunderbarer Hüter reichster Schätze!" Der Komponist schuf jedoch zunächst die Joachim zugeeignete *Phantasie* für Violine mit Begleitung des Orchesters oder Pianoforte, op. 131, unmittelbar danach das Violinkonzert. Doch statt der für den 27. Oktober geplanten Uraufführung musste Joachim das Beethoven-Konzert zusammen mit der Uraufführung der *Phantasie* spielen. Auch die im Januar 1854 in Hannover geplante Uraufführung mit Joachim als Dirigent und Solist fand nicht statt – und Joachim hat dieses Konzert bis an sein Lebensende 1907 nie gespielt. Sein Sohn Johannes, der das Autograph erbte, verkaufte es der Preußischen Staatsbibliothek mit der Bestimmung, es dürfe frühestens hundert Jahre nach des Komponisten Tod (also erst 1956) veröffentlicht werden.

Schumanns Konzert ist traditionell dreisätzig, aber nicht eigentlich in der Abfolge schnell – langsam – schnell: Im Zentrum steht als inniger Monolog des Solisten ein durch Synkopen rhythmisch höchst diffiziler Satz mit der Überschrift *Langsam,* in B-Dur; doch auch der erste Satz, *In kräftigem, nicht zu schnellem Tempo*, wirkt, mit seiner Ouvertüren-artigen Eröffnung und dem in sich kreisenden zweiten Thema, getragen, ernsthaft, gar „tragisch" (so Harold Truscott) und keineswegs schnell. Sogar der dritte Satz, ein Sonatenrondo in D-Dur, ist zwar mit *Lebhaft,* aber auch dem Zusatz *doch nicht schnell* überschrieben, unverkennbar tanzartig, eine langsam schreitende *Polonaise* im ¾-Takt und trotz der bisweilen außerordentlich anspruchsvollen virtuosen Solostimme kein heiterer Kehraus, selbst wenn dieser Satz (wie häufig auch der erste), trotz Schumanns Metronom-Angaben, immer wieder zu schnell gespielt wird.

Schumanns Spätwerke, besonders das Violinkonzert – und auch damit stehen sie Alban Berg nahe –, zeichnen sich dadurch aus, dass

der Komponist auf ältere Formmodelle zurückzugreifen scheint, diese jedoch in ungewohnter Weise umgestaltet, mit neuartigem Gehalt, einer differenzierten Harmonik und, auch satzübergreifend, mit permanent variierten Themen erfüllt.

Am Beginn des ersten Satzes eine mächtige, geradezu Anton Bruckner antizipierende Exposition des Orchesters mit dem ersten Thema, auf das ein scharf kontrastierendes lyrisches zweites folgt, danach erneut das erste. Analog beginnt auch die Soloexposition mit dem – allerdings anders gegliederten – ersten Thema mit anschließenden bewegten solistischen Figurationen, die das Orchester auffallend schlicht akkordisch begleitet. Charakteristisch das zweite Orchestertutti am Ende der Exposition, das, einem barocken Ritornell entsprechend, dem ersten Teil des Satzbeginns entspricht. Auch die dreiteilige Durchführung beginnt wie die Reprise ritornellartig mit einer Variante des ersten Themas, um dann (wie in der Soloexposition) am Ende – anstelle einer zu erwartenden Kadenz – die Solostimme zu einem letzten Orchesterritornell mit einem Teil dieses Hauptthemas zu führen. Die abschließende zweitteilige Coda beruht zunächst auf dem zweiten, dann, in den letzten zwölf Takten, auf dem vom Orchester bestimmten Eröffnungsthema.

Nicht weniger eigenständig ist der dritte Satz: Pausenlos mit dem langsamen Satz verbunden, weist er mit Exposition, Durchführung, Reprise und Coda (41) Sonatenform auf. Gleichzeitig, und das entspricht einem Tanzsatz, gibt es unverkennbare Rondo-Elemente: Am Anfang wie am Ende der Exposition und in der Mitte der Durchführung derselbe Refrain, der selbstverständlich auch die Reprise einrahmt, selbst wenn in diesem Sonatenrondo der Refrain abwechselnd vom Orchester oder vom Solisten gespielt wird. Ein wesentlicher Unterschied vor allem zum ersten Satz besteht allerdings darin, dass nur das Finale auf eine herkömmliche Art konzertant, als Dialog zwischen Solo und Orchester, angelegt ist, so dass hier auch der Solist das Orchester begleiten kann. Das Wechselverhältnis zwischen den Solo- und Orchesterpartien verweist auf eine alle drei Sätze umfassende Dramaturgie. Michael Struck hat jedoch in seiner Monographie über Schumanns Violinkonzert mit Nachdruck darauf hingewiesen, dass in diesem Werk die „charakteristische Tendenz zur *Verhaltenheit* in einem deutlichen Gegensatz zu den ästhetischen Expansions-Bestrebungen“ stehen, die, gleichzeitig mit Schumanns späten Werken, die einsätzigen, programmatischen sinfonischen Dichtungen von Franz Liszt bestimmen.

Loved and lionised – concealed and misconstrued:
The violin concertos of Felix Mendelssohn
and Robert Schumann

by Jürg Stenzl

By strange coincidence, the final pieces of purely orchestral music by both Felix Mendelssohn and Robert Schumann are violin concertos (1844 and 1853). Mendelssohn's E-minor Concerto (op. 64) was premièred to huge acclaim on 13 March 1845, with Niels Wilhelm Gade conducting the Leipzig Gewandhaus Orchestra and its concertmaster Ferdinand David playing the solo part. In contrast, the première of Schumann's D-minor Concerto had to wait until 26 November 1937, when Georg Kulenkampff played it with the Berlin Philharmonic under Karl Böhm. What was heard, however, was a heavily bowdlerised version, and it took place at a monstrous propaganda event organised by the Nazis for the purpose of supplanting the famous concerto by the 'Jew Mendelssohn'… These two works were thus poles apart in their reception history. Ever since its première the Mendelssohn concerto has been one of the most popular in its genre, both with audiences and with the great virtuosos, brooking comparison only with the Bruch, Brahms, Tchaikovsky and Dvořák concertos after Beethoven's op. 61. In contrast, not only did Schumann's concerto remain unpublished until 1937, it was considered a failure for almost a century, along with his late music as a whole. It was

thought to impose exaggerated technical demands and to betray signs of the composer's mental decline. Yehudi Menuhin, who played it in its original form (with piano accompaniment) in the United States as early as December 1937, strongly emphasised its individuality: 'This concerto is the historically missing link of the violin literature; it is the bridge between the Beethoven and the Brahms concertos, though leaning more towards Brahms.' Only in the last three decades have scholars such as Harold Truscott (already in 1957) and especially Reinhard Kapp and Michael Struck, as well as several leading violinists, managed to portray this masterpiece and to perform it convincingly and successfully. Today Schumann's piece is better-known than the violin concertos of his contemporary Louis Spohr, not to mention those written a good half-century later by Ferruccio Busoni (1896–7) and, monumentally, by Max Reger (1907–8). But it is still heard far less frequently than Sibelius's op. 47 (1903).

When Mendelssohn began to gather ideas for a violin concerto for Ferdinand David in 1838, he faced two difficult alternatives: to write either a 'virtuoso concerto' along the lines of Paganini's five concertos, where the soloist predominates and the orchestra has little to say apart from an opening tutti and some brief ritornellos, or a 'symphonic concerto' à la Beethoven, i.e. to create an individual concerto form and to divide its dramatic structure between the soloist and an orchestra with symphonic functions rather than an accompaniment role. It was a supreme challenge that remained in force well beyond the 19th century even for Béla Bartók and Alban Berg, long after the typical 'virtuoso concerto' had become outdated.

The Mendelssohn concerto is already unusual in its opening bars: rather than an orchestral introduction, it begins with an E-minor chord above which the soloist states a spacious 24-bar main theme (mm. 2ff.). This theme is then taken over by the orchestra, after which the solo violin introduces a lyrical second theme with a strikingly unassuming orchestral accompaniment. Although the opening movement is in sonata form, the cadenza, rather than occurring near the end of the movement, is already heard between the development and the recapitulation. Moreover, it is fully written out by the composer (rather than being left to the discretion of the soloist) and occupies only 18 bars in the autograph. The familiar version originated for the première in 1845, probably with Ferdinand David's assistance. In this version the cadenza takes up 57 bars, except that during its final 16 bars the orchestra plays the main theme to start the recapitulation. The end of the cadenza is then followed immediately by a restatement of the second theme. But there are further surprises in store: when the opening movement, in constant acceleration, comes to an end, the pitch B in the final chord is sustained by the bassoon until the flute enters with the theme of the adjoining slow movement. Mendelssohn thus conceived his three-movement work as a unified whole uninterrupted by applause between movements, as was customary at the time. Accordingly, the second movement is followed without a break by a brief and subdued *Allegretto non troppo*

in which the solo part seems to daydream expressively of the middle movement before bursting into a furious *Allegro molto vivace*. The first entrance of the solo violin is marked *scherzando* (playfully), and its frolicsome main theme gives rise to a finale of imposing virtuosity.

After completing the Cello Concerto, op. 129 (1850), Schumann received the initial suggestion to write a violin concerto from his friend Ferdinand David. David was the teacher of the young violinist Joseph Joachim, who drew lifelong resounding acclaim for his readings of the rarely heard Beethoven concerto. On 2 June 1853, Joachim wrote the following lines to Schumann, enclosing the score of the Beethoven concerto at the same time: 'May Beethoven's example inspire you, O wondrous guardian of the richest treasures, to bring to light from your deep wellsprings a work for us poor violin players, for whom, except in chamber music, there is so little of uplifting value for their instrument!' Instead, Schumann first wrote *Fantasy* for violin and orchestra or piano (op. 131), which he dedicated to Joachim. It was immediately followed by the Violin Concerto. But at the première, scheduled for 27 October, Joachim had to play the Beethoven concerto together with the first performance of the *Fantasy*. The première planned for January 1854 in Hanover, with Joachim in a dual function as conductor and soloist, likewise failed to take place. Indeed, to the end of his days Joachim never once played Schumann's concerto. His son Johannes, who inherited the autograph score, sold it to the Prussian State Library with the stipulation that it should not be published until at least a century after the composer's death, and thus not until 1956.

The Schumann concerto is laid out in the traditional three movements, but not in the standard order (fast, slow, fast). At its centre is an intimate monologue from the soloist, an intricate, richly syncopated movement in B-flat major headed 'slow'. But the first movement, marked 'forcefully, but not too fast', with its overture-like opening and undulating second theme, seems earnest, restrained, even 'tragic' (Harold Truscott) rather than fast. The finale too, a sonata-rondo in D major, though marked 'lively', likewise has the addendum 'but not too fast'. It is unmistakably beholden to the dance, a slow, stately *Polonaise* in triple metre. Despite its sometimes extraordinarily virtuosic solo part, this movement is by no means an exhilarating finale gallop, even though, like the first, it is often taken at a faster tempo than indicated by Schumann's metronome marks.

Schumann's late works, and especially the Violin Concerto, are noteworthy for reverting to earlier formal models – another point in common with Alban Berg. But he treats those models in unusual ways, filling them with novel contents, sophisticated harmonies and constantly varied themes interspersed throughout the piece. The first movement opens with the main theme in a mighty orchestral exposition that seems to foreshadow Anton Bruckner. It is followed in sharp contrast by a lyrical second theme, after which the first is repeated. Similarly, the solo exposition opens with the first theme (in a different phrasing), followed by bustling figuration from the

soloist with a strikingly unadorned chordal accompaniment from the orchestra. The second orchestral tutti at the end of the exposition is characteristically identical to the first, thereby resembling a baroque ritornello. Similarly, the tripartite development section opens like a ritornello by presenting a variant of the first theme (as in the recapitulation). But at the end, in lieu of a cadenza, it guides the solo part to a final orchestral ritornello containing part of the main theme (as in the solo exposition). The concluding bipartite coda draws initially on the second theme only to return to the opening theme in its final 12 bars, dominated by the orchestra.

No less independent is the third movement, which elides with the slow movement and is set in sonata form with exposition, development, recapitulation and coda (41). At the same time, being a dance movement, it unmistakably betrays elements of a rondo: the beginning and the end of the exposition and the middle of the development section all reveal the same refrain, which naturally frames the recapitulation as well, even though the refrain of this sonata-rondo alternates between orchestra and soloist. There is, however, a major difference compared to the first movement: only the finale is designed in the conventional concerto manner as a dialogue between solo instrument and orchestra, so that once again the violin is allowed to accompany the orchestra. This reciprocal relationship between soloist and orchestra bears witness to a dramatic structure embracing all three movements. Nonetheless, Michael Struck, in his book on the Schumann concerto, emphasises that 'the work's characteristic tendency toward *restraint* stands in clear contradiction to the aesthetic efforts toward expansion'. It is a feature that governs not only Schumann's late works as a whole but also the single-movement programmatic tone-poems of Franz Liszt.

Chamber Orchestra of Europe

violin

Lorenza Borrani, Mats Zetterqvist, Maria Bader-Kubizek, Sophie Besançon, Fiona Brett, Christian Eisenberger, Florian Geldsetzer, Matilda Kaul, Sylwia Konopka, Hans Liviabella, Stefano Mollo, Fredrik Paulsson, Joseph Rappaport, Håkan Rudner, Aki Sauliere, Henriette Scheytt, Martin Walch, Elizabeth Wexler

viola

Lily Francis, Simone Jandl, Claudia Hofert, Dorle Sommer, Wouter Raubenheimer, Steve Wright

violoncello

Will Conway, Kim Dinitzen, Kate Gould, Richard Lester, Luis Zorita

double bass

Enno Senft, Peter Pühn, Lutz Schumacher, David Sinclair

flute

Clara Andrada, Josine Buter

piccolo

Hélène Boulègue

oboe

Kai Frömbgen, Rachel Frost

clarinet

Romain Guyot, Marie Lloyd

bassoon

Matthew Wilkie, Christopher Gunia

horn

Stephen Stirling, Beth Randell

trumpet

Nicholas Thompson, Julian Poore

timpani

John Chimes

percussion

David Jackson, Oliver Yates, Sacha Johnson

Recorded July 2014
Festspielhaus Baden-Baden
Tonmeister: Rainer Maillard
Cover photo: Woong Chul An
Liner photos: Lennard Rühle,
Rainer Maillard (4), Eric Richmond (21)
Design: Sascha Kleis
Produced by Manfred Eicher

An ECM Production

℗ © 2016 ECM Records GmbH
Postfach 600 331, 81203 München

www.ecmrecords.com